



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p171-184

O Oficina

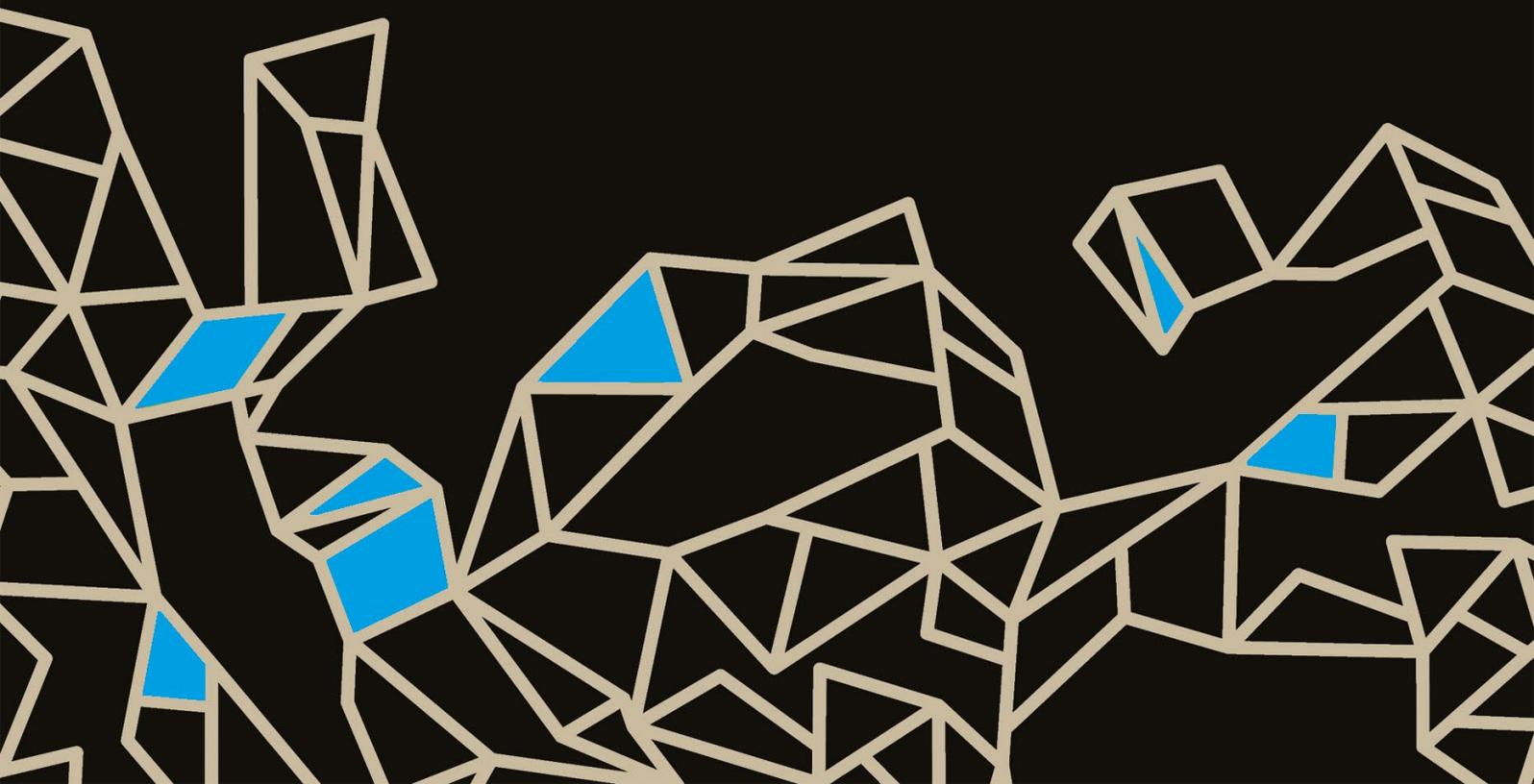
Devorando Artaud: 25 anos de “Pra dar um fim no juízo de Deus”, do Teat(r)o Oficina

*Cannibalizing Artaud: 25 years of
“Pra dar um fim no juízo de Deus”,
by Teat(r)o Oficina*

Biagio Pecorelli

Biagio Pecorelli

Escola de Comunicações e Artes da Universidade da
Universidade de São Paulo (ECA/USP)



Resumo

Em 4 de novembro de 1996, por ocasião dos 100 anos do nascimento de Antonin Artaud, a Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona realizou uma “leitura dramática,” no Museu de Arte de São Paulo (MASP), de sua peça radiofônica *Pra dar um fim no juízo de Deus*. A encenação de José Celso se tornaria um dos marcos da **pulsão performativa** do grupo – principalmente ao recorrer em cena a materiais como sangue, esperma e fezes. O presente artigo celebra os 25 anos dessa montagem, memorando um ensaio emblemático da escritora norte-americana Susan Sontag sobre a vida e a obra do poeta francês. Escrito em 1973, *Abordando Artaud* desfaz a vulgata de um entusiasta do corpo, ressaltando a face gnóstica e “heroica” do idealizador do Teatro da Crueldade. No Oficina, no entanto, Artaud será sempre iluminado pelas lições de Oswald de Andrade, pelos lemas da contracultura e pelas manifestações performáticas da cultura brasileira – carnaval, samba e candomblé.

Palavras-chave: Susan Sontag, Teatro oficina, Teatro da crueldade, *Pra dar um fim no juízo de Deus*.

Abstract

On November 4th, 1996, to celebrate the 100th anniversary of the birth of Antonin Artaud, the *Teatro Oficina* group performed a “dramatic reading” at the São Paulo Museum of Art (MASP) of Artaud’s radio play *Pra dar um fim no juízo de Deus*. José Celso’s staging would become one of the milestones of the group’s *performative drive*, especially due to the use of materials such as blood, sperm and feces on the stage. This article celebrates the 25th anniversary of this spectacle, remembering an emblematic essay by the American writer Susan Sontag about the life and work of the French poet. Written in 1973, “Abordando Artaud” undoes the vulgate of a body enthusiast, emphasizing gnostic and “heroic” aspects of the creator of the Theater of Cruelty. At Oficina, however, Artaud will always be enlightened by the lessons of Oswald de Andrade, slogans of the Counterculture and Brazilian cultural performances such as carnival, samba and candomblé.

Keywords: Susan Sontag, Teatro oficina, Theater of cruelty, *Pra dar um fim no juízo de Deus*.

Abordar o legado de Antonin Artaud para o teatro ocidental continua sendo, mais de 70 anos depois de sua morte, uma tarefa difícil. Se de um lado é preciso reconhecer, à luz da história, que o impacto de suas ideias ultrapassou o campo teatral, transformando as epistemologias da segunda metade do século XX, por outro, o tempo nos dá a oportunidade de decantar a paixão que seus escritos nos inspiram e despir Artaud de uma grossa camada de simplificações com a qual este mesmo século o cobriu. Essa tarefa de **ler** Artaud foi assumida pela escritora norte-americana Susan Sontag já em 1973, em um ensaio memorável, intitulado *Abordando Artaud*, em que procura desmistificar a vida e a obra do inventor do Teatro da Crueldade, localizando historicamente a “divina tragédia” do seu pensamento.

Sontag (1986) não hesita em posicionar Artaud na curva de um projeto modernista de despojamento do autor que, desde o *fin de siècle*, dava passagem a uma “sensibilidade romântica” (p. 17) atormentada. O artista – particularmente o poeta – torna-se, para este projeto, aquele cujo sofrimento do **eu** propicia uma espécie de clarividência do tempo. Vítima da própria consciência, em constante desajuste com o mundo, o artista agoniza para expressar (ou expiar) o mal de sua época; ele é, como dizia Pound, a **antena da raça**. Segundo Sontag (1986, p. 17), se a literatura era entendida em períodos anteriores como uma “realização impessoal, autossuficiente e livremente estabelecida”, o advento do modernismo foi o que lhe tornou “um meio no qual uma personalidade singular se expõe heroicamente”

Em Artaud, o artista como visionário cristaliza-se, pela primeira vez, numa figura do artista como pura vítima de sua consciência. O que está prefigurado na rancorosa poesia em prosa de Baudelaire e no relato de uma viagem ao inferno de Rimbaud torna-se a afirmação de Artaud, de sua infatigável e agonizante consciência da sua própria autoconsciência – os tormentos de uma sensibilidade que se julga irreparavelmente alienada do pensamento. Para a qual, pensar e usar a linguagem torna-se um perpétuo calvário. (Ibid., p. 18)

Como Baudelaire, Rimbaud ou mesmo Nietzsche, Artaud teria levado ao limite uma escrita de si. Seus textos refletem, para Sontag, a cartografia de uma consciência *in extremis* – “agonizante consciência da inadequação de sua própria autoconsciência” (Ibid., p. 18). No entanto, longe de reduzir Artaud a termo,



a escritora considera o espectro de ambivalência, a luta singular e **interior** do poeta francês para espelhar essa consciência refratária – ao mesmo tempo dona de uma soberba vocação verbal e de um insuportável pertencimento à carne, à sociedade ou a qualquer outro “vago espaço exterior” (Ibid., p. 44).

São, afinal, aspectos gnósticos que Sontag nos faz observar nas ideias de Artaud, particularmente quanto ao uso de metáforas de redenção espiritual por uma consciência que se vê afundada numa exterioridade corrompida e corruptora. No drama gnóstico, “alguém que é salvo está além do bem e do mal” (Ibid., p. 44), obtendo sua graça ou sua liberdade às custas do próprio desespero. É sob o signo de um tormento edificante, portanto, que Sontag posiciona Artaud ao nos lembrar que as proposições artísticas do poeta diferiam tanto da galhofa e do insulto ao gosto burguês que marcavam o Futurismo de um Marinetti, quanto do Movimento Surrealista, cuja programática até seduzira Artaud em meados de 1920, mas logo se mostrara incompatível com sua “sensibilidade devastada” (Ibid., p. 27).

De fato, Artaud não esperava encontrar no grupo de André Breton uma simples proposição estética e, depois, política – quando da adesão dos surrealistas ao Partido Comunista. Com Breton, certamente, partilhou do desejo de destronar a Razão, reavendo para o teatro, então, uma experiência pré-lógica e sensorial; e adentrar, enfim, o mundo do caos e dos sonhos, fechando o vão que separa arte e vida. Artaud, porém, seria “incapaz de esperar qualquer prazer da colonização de novos domínios da consciência” (Ibid., p. 25). O que ele via no **irracional** era uma possibilidade de integração da sua despedaçada vida interior; jamais uma “rota” na direção de uma nova arte – um método ou uma forma.

Em contraste com a afirmação eufórica dos surrealistas, tanto da paixão física como do amor romântico, Artaud considerava o erotismo como algo ameaçador, demoníaco [...] Os órgãos sexuais multiplicam-se numa escala monstruosa, gigantesca, e em formas ameaçadoramente hermafroditas em muitos dos seus escritos; a virgindade é tratada como um estado de graça e a impotência, ou a castração, é apresentada – por exemplo, nas imagens geradas pela figura de Abelardo em Arte e Morte – mais como uma libertação do que como uma punição. (Ibid., loc. cit.)

Ora, o Teatro da Crueldade define-se por uma experiência de ordem “metafísica”, não programática. Qualquer tentativa de extrair dessa “consciência

heroica” e perturbada uma finalidade política, para Sontag, é forçosa, pois uma das marcas mais estruturantes do drama gnóstico é a total interiorização da sensibilidade, além da redução dos conflitos sociais à problemática de um “eu privado” (Ibid., p. 46). Como gnóstico, Artaud seria um individualista radical. Nele, é o próprio corpo que se torna “o obstáculo e o *locus* da liberdade” (Ibid., p. 47), uma liberdade, no entanto, **inumana**, incapaz de se satisfazer na agitação das forças sociais. A arte, apenas ela, e particularmente o teatro, deve – para um espírito “caído” como o de Artaud, abandonado à sua “ansiedade metafísica” (Ibid., p. 44) – expressar “impulsos que são mais amplos que a vida” (Ibid., p. 46).

O que Sontag nos deixa em *Abordando Artaud*, enfim, é a intransigente imagem do seu sofrimento, irreduzível a fetiches literários de qualquer natureza. Sontag arranca Artaud do pedestal libertário em que havia sido colocado pelas revoluções culturais do meio século (*Abordando Artaud*, vale lembrar, é publicado quando os escritos do poeta haviam se tornado uma febre entre a intelectualidade europeia). Devolvida a vulgata de um hedonista ao seu alçapão, resta o Artaud histórico, sua vida e sua obra, escapando do véu de um entusiasta do corpo. Varre-se de Artaud, assim, qualquer esperança de sua crítica civilizatória apontar, entredentes, para uma sexualidade irrestrita ou dionisíaca; tampouco para uma espécie de regresso à vida selvagem, anterior à cultura. Ao contrário: Sontag exhibe o Gólgota de Artaud para nos deixar a pista de um rigoroso “moralista” – para ela, o que Artaud legou à posteridade foi “uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento” (Ibid., p. 18).

*

Autor de uma obra tão pródiga quanto fragmentária – são poemas, ensaios, roteiros para cinema, participação em filmes como ator, peças teatrais, desenhos, pinturas... –, Antonin Artaud deu ao pensamento do século XX inestimável contribuição. Para a filosofia surgida na segunda metade do século, em especial para o pós-estruturalismo, seus escritos foram oraculares. No campo social, a vida do poeta – um acúmulo de fracassos artísticos, sofrimento psíquico, toxicomania e episódios psicóticos que terminaram por conduzi-lo a uma longa internação, de 1935 a 1944 – tornar-se-ia, a partir da década de 1970, inspiradora de uma ampla reestruturação dos saberes psiquiátricos e seus dispositivos disciplinares.



Foi ao teatro, no entanto, bem como à arte da performance, que Artaud deixou a sua mais valiosa contribuição: definiu, ocasionalmente, o teatro como “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (ARTAUD, 2006, p. 19), o que teria inspirado o Lyotard de *O dente, a palma* a falar em um Teatro Energético – “o dente e a palma já não significam nada, são forças, intensidades, afetos presentes” (LYOTARD, 2011, p. 145). Hans-Thies Lehmann também não deixou de reconhecer o quanto o teatro pós-dramático é tributário do Teatro Total de Artaud e da sua crítica ao mimetismo do drama burguês; estaria aí a gênese de uma cena que fez do palco, a partir dos anos de 1970, “origem e ponto de partida, não lugar de uma cópia” (LEHMANN, 2007, p. 50). Aos estudos e à arte da performance, Artaud deixou pedra fundamental ao borrar, *avant la letter*, os limites entre ética e estética, teatro e ritual, cultura e política, corpo e linguagem, lucidez visionária e loucura degradante. Marvin Carlson reconheceria a “enorme influência” de Artaud sobre a história da *performance art*, pois seu grito por um teatro de “ação direta, física e objetiva” (CARLSON, 2010, p. 106), que rejeitasse a “linguagem discursiva da narração e do personagem” (Ibid., p. 143), fora exatamente o que muitas ações artísticas nas décadas de 1960 e 1970 buscaram em seu esforço “anti-teatral”. Erika Fischer-Lichte, por sua vez, nos lembra que trabalhos como os de Jerzy Grotowski, Hermann Nitsch e Richard Schechner devem a Artaud, na década de 1960, grande parte de uma aspiração ritualística e de seus “poderes metamórficos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 194).

Como sabemos, foi num Teatro da Crueldade que o poeta apostou todas as suas fichas, assim como Nietzsche havia visto, em sua juventude, na *Gesamtkunstwerk* wagneriana uma panaceia para a condição degradante da tragédia. Em seus estertores contra o teatro logocêntrico, a dessacralização do texto teatral desponta como uma das paisagens mais límpidas. O texto, então, existiria apenas como um elemento de inspiração a ser completamente dominado pela linguagem viva da cena; aliás, todos os elementos desse Teatro Total (o espaço, o ator, a luz, a encenação, roupas, temas) convergiriam para uma cena intensa, não psicológica, que agiria diretamente sobre a sensibilidade do público, sem mediação¹, calcada no ritmo e na vibração

1 A pós-modernidade, contexto em que é fermentada a arte da performance (em especial a *body art*), arrefece significativamente o clamor ontológico dos escritos de Artaud.

das vozes e dos corpos. Tal teatro aconteceria num “lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação” (ARTAUD, 2006, p. 110). “Alquímico”, antirrealista, o Teatro da Crueldade – que, como também sabemos, Artaud nunca chegaria a realizar a plenos pulmões – levaria à cena “personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade” (Ibid., p. 112).

Data de 1948, ano de sua morte, a peça radiofônica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, escrita a convite de Fernand Pouey para ser transmitida no programa “La voix des poètes”. O texto teve sua transmissão censurada na véspera por Vladimir Porché, diretor da emissora de rádio, escandalizado com conteúdo da obra, o que teria enfurecido o poeta em seus últimos meses de vida. Trata-se de uma cartografia da **desorganização** de um corpo humano; corpo-território de uma vasculha metafísica por um Deus a ser aniquilado. Se não O aniquila, ao menos Artaud O equipara a um resíduo qualquer desse Corpo Sem Órgãos (CsO) – “doença”, “micróbio”, “merda”. Segundo Florence de Mèredieu, sua biógrafa, Artaud quis em sua última peça “acertar contas com Deus” – destruir ou superar esse “ser imundo que assentou mal o homem no ser” (MÈREDIEU, 2011, p. 944).

*

*Pra dar um fim no juízo de Deus*² ganhou os palcos brasileiros pelo corpo do Teat(r)O Oficina, de São Paulo, em 1996. Se era a primeira vez que a peça era montada no Brasil, aquela era também a primeira vez que Artaud seria encenado pelo grupo. A influência do autor de *O teatro e a peste* sobre Jaceguai 520, na segunda metade dos anos de 1960, teria sido um tanto obscurecida pelo encontro quase concomitante com a obra de Oswald de Andrade. Mesmo assim, a histórica temporada de *O rei da vela* em São Paulo, em 1967, levou Teresa Cristina Rodrigues a escrever no Jornal do Brasil que “[o] teatro da crueldade tem início no Brasil com a peça de Oswald de Andrade” (RODRIGUES, 1967). A resposta moral da sociedade paulistana à antológica encenação de

Categorias como “real”, “presença” e “imediató” são vistas por autores da performance, como Amelia Jones e Philip Auslander, como parte de uma retórica modernista. Sobre Artaud, particularmente, Jones afirma que seu “desejo por imediaticidade” (*desire for immediacy*) é um sonho modernista que deve ser encarado historicamente, e não como um postulado epistemologicamente seguro (JONES, 1997, p. 17).

2 A tradução da peça foi feita por José Celso, Catherine Hirsch e Vadim Nikitin.



José Celso reflete, para Rodrigues, o acerto revolucionário do espetáculo: “[t]elefonemas insultuosos, ameaças de destruição do teatro, cortes diários da Censura, Polícia presente a todas as apresentações, plateia completamente heterogênea. Divisão de opinião na classe teatral. Jornalistas silenciosos. Enfim, uma revolução no teatro brasileiro” (Ibid.). Juntos, Artaud e Oswald formariam, a partir de então, o motor poético da **pulsão performativa de Jaceguai**.³

A noção de **crueidade** habitava, de fato, os interstícios daquela “barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente una e coesa no seu espírito agressivo” (MICHALSKI, 1968). O próprio José Celso, à época, se refere ao Oswald de *O rei da vela* como “grosso, antropófago, **cruel**, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial. Esculhambo, logo existo”⁴. É em *Roda viva*, porém, de Chico Buarque de Holanda, encenada pelo diretor no ano seguinte, que, sem a autoridade da dramaturgia de Oswald, são oferecidos “verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo”, diria Artaud; “se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior” (ARTAUD, 2006, p. 104). A encenação de *Roda viva* vira o eixo de cena do palco para a plateia; o coro da montagem estabelece com o público uma comunicação “direta”, um corpo a corpo que leva parte da crítica teatral paulistana a classificar aquele teatro de “agressivo”⁵.

Em 1998, José Celso reconheceria a influência artaudiana sobre a montagem. Diria que “[o] punhado de pessoas que Artaud previa e pedia pro teatro ressuscitar no século XX aconteceu aqui em São Paulo, no Trópico de Capricórnio. Se encontrou e ocupou”, diria o encenador, “como Heliogabalo ocupou Roma, o território já cultivado do teatro para a anarquia coroada” (CORRÊA, 1998). Vale já aqui a lembrança de Sontag de que Artaud jamais conjecturou “uma forma de teatro na qual a plateia participa ativamente da representação” (SONTAG, 1986, p. 32) – para ela, no âmago da crítica artaudiana ao teatro europeu de sua época não está tanto no contraste entre

3 O conceito de **pulsão performativa** é apresentado em minha dissertação de Mestrado – cf. PECORELLI, 2014.

4 Do programa de *O rei da vela*. (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.) [grifo meu]

5 Para uma discussão mais ampla sobre o “teatro agressivo”, ver o meu artigo “A Pulsão Performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos de “Teatro Agressivo.” – cf. PECORELLI, 2018.

um “teatro literário” e um “teatro de sensações fortes”, e sim entre um “teatro hedonístico”, acomodado às falsas paixões psicológicas das personagens, e um teatro “moralmente rigoroso” (Ibid., p. 31). Lembremos o próprio Artaud, na primeira linha de *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)*: “[n]ão é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo” (ARTAUD, 2006, p. 101).

Pra dar um fim no juízo de Deus acontece, primeiro, na forma de uma “leitura dramática”, feita a convite do MASP, por ocasião do centenário de Artaud. Em seguida, faz uma temporada na Casa das Rosas, já em 1997, e tem passagens por Araraquara, Recife, Salvador e Rio de Janeiro. O MASP atrasa propositalmente o pagamento do grupo, segundo matéria publicada no Estado de São Paulo em 25 de setembro de 1996, em “retaliação” ao uso de fezes utilizadas em cena e “esquecidas” no Museu (MEDEIROS, 1996); as fezes eram do ator Pascoal da Conceição, que, “incorporando” Marat, defecava em cena ao som do hino dos Estados Unidos, numa ode ao corpo frente à investida da cultura colonizadora. De Celso Sim, ator e músico, extraíam-se sangue, espirrando-o sobre uma ferradura, em cena. Fransérgio Araújo se masturbava até jorrar o seu esperma, e a atriz Camila Mota, recém-chegada a Jaceguai, integrou-se ao elenco durante as viagens, raspando a cabeça e devorando parte de um fígado de boi cru em cena. A encenação de José Celso acrescenta, ainda, ao texto de Artaud, a figura de uma lemanjá, servindo-se do fato de que o dia em que foi censurado na França – 2 de fevereiro de 1948 –, é o dia em que se rendem homenagens, no Brasil, à Rainha do Mar.

Absolutamente radical quando às “anexações do real” em cena, fazendo oscilarem aos olhos do público o “corpo semiótico” e o “corpo fenomenológico” dos atores (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 78-79), *Pra dar um fim no juízo de Deus* arrancou sensações das mais diversas por onde passou, causando um mal-estar em parte da crítica da época. Por ocasião da apresentação do espetáculo em Recife, Edélcio Mostaço escreveu que o texto radiofônico de Artaud

foi transformado por José Celso Martinez Correa num ritual de magia negra. A utilização das fezes, do esperma e do sangue no contexto da realização não ultrapassam, o paradoxo naturalista: não atingem a dimensão de instaurarem níveis poéticos de significação. A interpretação dos atores, entregues ao ritual satânico, não pode a rigor ser classificada como



artística, pois não ultrapassa o estado do transe. Um imenso equívoco entre o que seja a crueldade artaudiana e a perversão pura e simples presidiu esta realização do grupo Uzyna-Uzona, inapta demonstração de uma teatralidade que se acreditava morta nos anos 60. (MOSTAÇO, 1997)

Já Nelson de Sá, durante a temporada na Casa das Rosas, disse que “a afirmação da carne diante do incorpóreo, do homem diante de Deus, feita abusivamente na montagem, nada tem de gratuita, ou gratuitamente chocante” (SÁ, 1997). A crítica Mariângela Alves de Lima, por sua vez, ressaltou que na encenação “[s]angue e dejetos se transformam em signos por força da magia do intelecto”. E acrescentou: “[n]um instante se compreende a raiz de todo teatro” (LIMA, 1997). Em matéria publicada no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, no dia 7 de março de 1998, o jornalista Macksen Luiz disse ser o espetáculo “uma celebração que se exprime entre o culto hedonístico e a agressividade sem pudor” (LUIZ, 1998), enquanto Eduardo Graça destacou a experiência do público, de uma “espectadora mais sensível”:

Enjoada, ela correu para o banheiro. E depois de fazer o que deveria ter feito, olhou para os lados e soltou a pérola: “não sabia se ia embora ou se voltava para o espetáculo com um recipiente com o que havia acabado de botar para fora”. Se tivesse voltado, talvez encerrasse com perfeição a celebração de José Celso. (GRAÇA apud LUIZ, 1998)

Satânico, ou simplesmente “cruel”, *Pra dar um fim no juízo de Deus* suspendia, à época, a vocação solar de Jaceguai, apresentando-se como uma “antítese” à peça imediatamente anterior, *As bacantes*, de Eurípedes. No sábado de carnaval de 1997, entretanto, o espetáculo na Casa das Rosas emendaria com desforra e batuques, público e elenco misturados pela Avenida Paulista, fazendo vazar, pela alegria, o “gigantesco abscesso” de Artaud. Em que pese o caráter escatológico e “obscuro” da peça, o Teatro Oficina devolveia o corpo herético do poeta ao princípio do prazer, às suas pulsões mais vitais e libertadoras, mergulhando-o na performance cultural brasileira e ressaltando “a energia de saúde de um **louco** que passou por todas as torturas da sociedade ajuizada e encontrou na abolição da cruz e do juízo de Deus a cura xamânica” (ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA, 2013). Na visão de José Celso, Artaud não tem nada de metafísico: “Ele tem uma

visão fisiológica do corpo e acha que é preciso mudar a anatomia porque o corpo ocidental é mal construído. É da cintura para cima, é careta. Tem que ter uma desconstrução do corpo.” (CORRÊA, 2016)

A peça é, certamente, um dos pontos mais agudos da **pulsão performativa de Jaceguai**, sobretudo no que diz respeito às tensões entre o “real” e o ficcional que caracterizam tão fortemente o embate entre performatividade e teatralidade nos palcos do século XXI. Algum “legionário do instante” (NIETZSCHE, 1989, p. 285), seduzido por uma visão *up to date* da história do teatro e da performance, pode seguir argumentando que tais abjeções pertencem a poéticas do passado. *Pra dar um fim...* celebra, à sua maneira, o “teatro de ação direta” apregoado por Artaud, explorando nossa “sensibilidade nervosa” (ARTAUD, 2006, p. 98) numa heterodoxa “aula” de anatomia ainda hoje tão eficaz quanto necessária. Fezes, sangue, esperma e glossolalias; a imersão do corpo do público no centro do Teatro Total de Artaud: *Pra dar um fim...* eleva à máxima potência a vocação histórica do Oficina para o ritual e o teatro de acontecimento⁶.

*

O apelo fervoroso de Artaud pela abolição das fronteiras entre arte e vida segue inspirando as teatralidades expandidas deste século XXI. O “poder transformador” da performance, hoje amalgamado a esse teatro, requer muitas vezes dos públicos do presente que, ao fim do espetáculo, tenham sofrido uma metamorfose afetiva, social, política. É, afinal, à “existência total” desses públicos, diria Artaud, que teatros como o Oficina se dirigem – uma tarefa tão impossível quanto desejada. Nesse ponto, Sontag já reservava aos escritos de Artaud uma natureza “inadmissível”, pois se trata de um autor que “permanece furiosamente fora de alcance” (SONTAG, 1986, p. 57). Para ela, “o trabalho daqueles diretores que mais se beneficiaram de suas ideias mostra que não há forma de usar Artaud que permaneça fiel a ele” (Ibid., p. 56). Colocando a vida e a obra do poeta em perspectiva, a escritora denuncia a

6 Em 2016, *Pra dar um fim no juízo de Deus* foi remontada pelo grupo. A encenação ganhou forte apelo político, estreando no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília, em pleno curso do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Durante a temporada subsequente no Oficina, o discurso do “golpe” toma a encenação, principalmente através do emprego de máscaras de políticos em cena. Em 2020, movido pelas restrições sanitárias impostas pela pandemia de Covid-19, o Oficina faz transmissões “radiofônicas” – por áudio – da peça na internet.



drenagem do seu pensamento pelos sistemas culturais que o próprio Artaud tratou de siderar, “entre a facticidade e o mito” (GUINSBURG, 2011, p. 21).

Lembro que no segundo ato de *Macumba antropófaga*, espetáculo de 2012, a personagem de Artaud “incorporada” por José Celso entrava em cena para um brinde com a cantora Amy Winehouse, “incorporada” pela atriz Carolina Castanho. Bebiam vinho, cheiravam rapé, eventualmente fumavam maconha em cena, até que o Artaud de José Celso declarasse “todo poder a Momo e a Momocracia: Carnaval 365 dias!”. As diversas aparições de Artaud durante o espetáculo reiteravam, aliás, esse papel de um oficiante do rito que sagrava com alegria o espaço, o público, os atores e os objetos da encenação – a tela em que a personagem de Tarsila pintava o seu *Abaporu*, a bigorna símbolo de Jaceguai, o jardim onde Oswald e Tarsila viviam a inspiradora noite de amor que teria levado o poeta a escrever seu *Manifesto antropófago*.

Há, pelo visto, um desajuste entre o “moralista rigoroso” descrito por Sontag e o “anarquista coroadado” ressaltado ao longo das décadas por José Celso. Tudo leva a crer que a visão de Jaceguai sobre Artaud é embaraçada aos jargões revolucionários da contracultura – nunca é demais lembrar que o Oficina fazia temporada de *O rei da vela* em Paris às vésperas de maio de 1968. Qualquer que seja a influência de Artaud sobre Jaceguai, ela se dá no bojo desse ideário utópico, místico e sensual em que Artaud foi amplamente disseminado. Em Jaceguai 520, o poeta será sempre lido à luz de uma revolução de costumes e de uma política dos corpos. “Você ouve Jimi Hendrix e vê que aquilo é Artaud” (CORRÊA apud MEDEIROS, 1996).

Não se trata, apenas, de “sexo, drogas e rock’n’roll”, mas tampouco de por a “**metafísica em atividade**” (ARTAUD, 2006, p. 44, grifos do autor). O Teatro Oficina canibaliza Artaud; arranca-o, sempre, de sua sombra. Ressuscita em seu corpo “mítico” o prazer que mal teria encontrado em seu pertencimento histórico. Jaceguai investirá – sempre – numa imagem radiante e política de Artaud, como se o reduzisse a *Le momo* e a *O heliogábalos* – alivia-se, assim, o seu fardo metafísico. Simplifica-se seu “moralismo” à luta do corpo contra as couraças da colonização cristã. Ilumina-se o “anarquista coroadado” eclipsando a obliteração moral do seu pensamento. A visão de um Artaud tão tribal quanto festivo, sincretizado às mais genuínas manifestações da performance cultural brasileira, é, enfim, a antropofagia oswaldiana do homem que, na manhã

de 4 de março de 1948, em Paris, foi encontrado morto pelo seu jardineiro, agarrado a um pé de sapato.

Referências bibliográficas

- ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CORRÊA, J. C. M. Cocaína-champanhe-caviar. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1998.
- CORRÊA, J. C. M. “Descruza esses braços e se liberta.” [Entrevista cedida a] Joyce Athiê. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 9 jul. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3pOFSIm>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.
- GUINSBURG, J. Prefácio. *In*: MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 21-30.
- JONES, Amelia. “Presence” in absentia: experiencing performance as documentation. **Art Journal**, New York, v. 56, n. 4, p. 11-18, 1997.
- LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, M. A. Pra dar um fim no juízo de Deus. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1997.
- LUIZ, M. O lado obscuro do palco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1998.
- LYOTARD, J. F. O dente, a palma. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 139-146, 2011.
- MEDEIROS, J. Peça de Artaud estréia no Oficina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1996.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MICHALSKI, Y. Considerações em torno do “Rei” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968.
- MOSTAÇO, E. Festival mostrou o teatro de agora. **Jornal do Commercio**, Recife, 11 dez. 1997.
- NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas. *In*: NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 267-298. (Coleção Os Pensadores).
- PECORELLI, B. A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 55-71, 2018.
- PECORELLI, B. **A pulsão performativa de Jaceguai**: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.



RODRIGUES, T. C. O segundo incêndio do Oficina: “O rei da vela.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

SÁ, N. Pra dar um fim no juízo de Deus faz afirmação da carne diante d’Ele. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1997.

SONTAG, S. Abordando Artaud. *In*: SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1986. p. 15-57.

Autor convidado